



# A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos anos 1980: os casos de *De volta para o futuro* e *Veludo azul*

*The nostalgia of the  
1950's in the American ci-  
nema of the 1980's: cases  
of Back to the Future and  
Blue Velvet*



Laura Loguercio Cánepa<sup>1</sup>  
Rogério Ferraraz<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Doutora em Multimeios (UNICAMP), professora permanente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: laurapoa@hotmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: roferraraz@hotmail.com

**Resumo:** o objetivo deste trabalho é refletir sobre duas características importantes da cultura audiovisual estadunidense na década de 1980: a centralidade das figuras masculinas adolescentes e a nostalgia dos anos 1950. Tais características serão discutidas por meio de uma aproximação comparativa entre os filmes *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985) e *Veludo azul* (David Lynch, 1986), observando-se, entre outros aspectos, o uso que ambos fazem da figura de Sandman (o Homem da Areia) a partir de letras de canções em suas trilhas musicais. Com isso, procura-se destacar o papel central dessas obras nas carreiras de seus diretores, bem como sugerir que pode haver uma ligação mais forte entre esses dois distintos, porém influentes, filmes da década de 1980.

**Palavras-chave:** cinema; EUA; anos 1980; Robert Zemeckis; David Lynch.

**Abstract:** this paper aims to reflect on two important features of American audiovisual culture of the 1980's: the centrality of male adolescent figures and the nostalgia of the 1950's. These features will be discussed through a comparative approach between the movies *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) and *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), noting, among other things, the use that both of them make of the Sandman figure in lyrics of songs of their soundtracks. Thus, we seek to highlight the central role of these works in the careers of its directors, and suggest that there may be a stronger connection between these two influential films of the 1980's.

**Key words:** film; USA; 80s; Robert Zemeckis; David Lynch.

## Introdução

Na introdução de sua coletânea de ensaios *The Worlds of Back To the Future: Critical essays on the films* (Os Mundos de De volta para o futuro: Ensaio crítico sobre os filmes), publicada em 2010, Sorchá Ní Fhlainn (2010) conta aos leitores que, três anos antes do lançamento do livro, a Biblioteca Nacional do Congresso dos Estados Unidos selecionara *De volta para o futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) para seu acervo permanente, ao lado de um grupo de 25 outros filmes que incluía *O homem que matou o facínora* (*The Man Who Shot Liberty Vallance*, John Ford, 1962), *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) e *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of Third Kind*, Steven Spielberg, 1977). A justificativa dos curadores para a seleção desse conjunto específico de longas-metragens teria sido sua relevância cultural, histórica e estética.

Buscando compreender os motivos da inclusão do filme de Zemeckis nesse grupo de obras dedicadas à investigação da história e da cultura estadunidenses, Ní Fhlainn destaca que *De volta para o futuro* conserva algumas características notáveis que o credencia para tal distinção – em particular o fato de a trilogia iniciada pelo longa de 1985<sup>1</sup> compilar vários gêneros clássicos hollywoodianos, entre os quais a ficção científica, o filme de ação, a comédia familiar, o musical e o faroeste (NÍ FHLAINN, 2010). Mas, considerando seu sucesso por 25 anos consecutivos e a conquista permanente de novos fãs, a autora reclama para *De volta para o futuro* um tipo de consideração acadêmica que lhe desse um tratamento mais consistente como fenômeno cultural do que o que vinha sendo dado até então.

Finalmente, em 2015, nas comemorações de 30 anos do lançamento do primeiro filme (que coincidiam com a data em que o jovem personagem Marty McFly<sup>2</sup>, interpretado por Michael J. Fox, visitava o futuro, no segundo segmento da série), ficou clara a relevância do longa de Zemeckis para a cultura audiovisual contemporânea. Em inúmeras matérias veiculadas pela imprensa mundial, observou-se que *De volta para o futuro* se mantém como objeto de amor e reinvenção, dando origem a releituras, *spoofs*, remontagens, refilmagens e homenagens, tanto em obras amadoras quanto profissionais. Essa produção paralela reforça a familiaridade que as novas gerações têm com a série e também com produtos a ela relacionados, como jogos eletrônicos, animações e curtas-metragens, além de bens de consumo como o carro

<sup>1</sup>*De volta para o futuro* 1, 2 e 3 (*Back To The Future* 1, 2 e 3, respectivamente feitos em 1985, 1989 e 1990), com direção de Robert Zemeckis, roteiro de Bob Gale e produção de Steven Spielberg.

<sup>2</sup>Personagem adolescente, interpretado por Michael J. Fox, que viaja numa máquina do tempo para os anos 1955, 2015 e 1885, respectivamente em cada filme da série.

*De volta para o futuro* pertence a uma numerosa leva de obras da década de 1980 que foram caracterizadas, entre outras coisas, pela nostalgia de certos ideais políticos, comportamentais e familiares dos EUA nos anos 1950, característica marcante do ambiente político que ficou conhecido como Era Reagan<sup>3</sup>. Os anos 1980 também ficaram marcados por um tipo de apropriação lúdica e irônica de produtos antigos da indústria cultural, tais como músicas, filmes, objetos manufaturados, fotografias, entre outros, muitos deles surgidos nos anos 1950. Além disso, os anos 1980 podem ser vistos ainda como um período-chave para a constituição de uma cultura adolescente produzida em escala global, cujo nascimento se encontra justamente nos anos 1950, quando começou a ser disseminada ao redor do mundo por meio da música, da moda e do cinema (DOHERTY, 2002).<sup>4</sup>

Tendo em vista as discussões recentes sobre a saga *De volta para o futuro*, optamos neste artigo por discutir alguns aspectos do primeiro filme da série relativos à ligação que sua narrativa estabelece entre os anos 1980 e os 1950. Para isso, consideramos oportuno compará-lo a outro longa-metragem também importante para a cinematografia estadunidense dos anos 1980: o sombrio *Veludo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986). Em ambos os casos, seus realizadores fizeram, de maneira consciente, mas com diferentes objetivos e resultados, uma curiosa “ponte” entre as duas décadas, destacando os aspectos conservadores de ambas, mediados pelo olhar de personagens masculinos jovens que se deparam com as consequências de ações do passado em suas respectivas cidades do interior dos EUA. Além disso, ambos os filmes utilizaram em suas trilhas musicais diferentes canções em momentos-chave (*Mr. Sandman*, em *De volta para o futuro*; *In Dreams*, em *Veludo Azul*); canções que trazem em suas letras a emblemática figura de Sandman (o Homem da Areia), cujo significado também será discutido neste artigo.

### *De volta para o futuro e a idealização do passado*

Foi com grande alvoroço nas redes sociais e em programas de televisão que se comemorou, no dia 21 de outubro de 2015, uma data-chave do repertório pop

<sup>3</sup>Longo período em que o Partido Republicano ocupou a presidência dos EUA, iniciado nos governos de Ronald Reagan (1981-1984 e 1985-1988), mas estendendo-se também ao governo de George Bush (1989-1992).

<sup>4</sup>Sobre a cultura midiática/audiovisual norte-americana do final dos anos 1970 e dos anos 1980 e as relações ideológicas com o sistema político do período, recomenda-se as leituras de *A cultura da mídia*, de Douglas Kellner (2001) e *A Cinema Without Walls*, de Timothy Corrigan (1991).

adolescente construído nos anos 1980. Trata-se do dia em que o personagem Marty McFly chegou com sua máquina do tempo ao ano de 2015, deparando-se com carros e skates voadores, hologramas publicitários que engolem pedestres e óculos semelhantes ao atual *google glass*, mas também com sistemas de comunicação telefônicos muito parecidos com os do ano em que iniciou sua viagem (1985) e com um modelo de família que pouco mudara desde o ano em que encontrara seus pais adolescentes (1955). O filme em que esses eventos acontecem é *De volta para o futuro 2*.

Hoje, um abismo tecnológico e recentes debates comportamentais e sociais separam as novas gerações de muitas coisas vistas em *De volta para o futuro 2*. Os jovens de 2015 vivem cercados de carros que ainda rodam firmes sobre o chão, mas também de *gadgets* inimagináveis em 1985 e de discussões sobre a família que eram tabus há 60 anos. Apesar disso, percebe-se que a relação de admiração e mesmo de identificação das novas plateias com a odisseia de McFly através do tempo é ainda semelhante à dos espectadores que assistiram pela primeira vez à série dos anos 1980, como se observa no documentário *Back in Time* (Jason Aron, 2015), no qual um grupo de aficionados faz uma ampla investigação sobre os fenômenos de *fandom*<sup>5</sup> decorrentes da série nos EUA.

A sobrevivência da franquia, iniciada em 1985 pela empresa Amblin Entertainment<sup>6</sup>, põe em evidência o papel da série nos rumos do cinema hollywoodiano a partir da segunda metade da década de 1980, sobretudo por sua contribuição para a constituição de certo modelo de adolescência voltado ao consumo e ao desejo de integração ao sistema capitalista. Esse cinema voltado aos adolescentes, que estourara no final dos anos 1970 com *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), já estava cristalizado em 1985, dando preferência a histórias de fantasia, muitas vezes serializadas. Boa parte delas, a exemplo da obra de Lucas, conjugavam histórias de aventura e ficção científica, apresentando o desenvolvimento tecnológico como possibilidade de salvação. Os filmes derivados desse modelo ainda tiveram um papel fundamental no desenvolvimento de novos efeitos especiais eletrônicos e digitais, voltados não só ao cinema, mas também à indústria de entretenimento audiovisual como um todo, num processo de domínio horizontal de várias fatias de mercado que deu origem ao conceito de *high concept* para as superproduções hollywoodianas, agora vinculadas a grandes conglomerados de comunicação (MASCARELLO, 2010, p. 336).

<sup>5</sup>Diminutivo da expressão em inglês *fan kingdom*, que significa “reino dos fãs”.

<sup>6</sup>Empresa gigante do entretenimento fundada por Steven Spielberg, Kathleen Kennedy e Frank Marshall, em 1981.

Nesse contexto, o diretor de *De volta para o futuro* desempenhou um papel importante, tornando-se, a partir desse filme, um dos nomes mais influentes em Hollywood. Nascido em 1952, em Chicago, nos EUA, e formado em cinema na Universidade do Sul da Califórnia, em 1973, Zemeckis se mostrara um menino-prodígio ao vencer o Oscar de melhor Curta-Metragem com seu filme de formatura, *A Field of Honor* (1973), sobre um veterano do Vietnã que sofre um colapso nervoso. Sua chegada ao longa-metragem, com *Febre de juventude* (*I Wanna Hold your Hand*, 1978), ocorreu numa fase marcada por sucessos como *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Rocky – Um lutador* (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) e o já mencionado *Guerra nas estrelas*, que retomavam certas convenções heroicas do cinema clássico hollywoodiano que haviam sido problematizadas por uma série de filmes adultos e críticos feitos entre o final dos anos 1960 e começo dos 1970 (ALPENDRE, 2013, p. 24). Com isso, recuperavam certo discurso “otimista” que, como observa Mike Cousins, fizera fortuna da fábrica de sonhos em seu período clássico (COUSINS, 2013, p. 144).

*Febre de juventude*, filme sobre as aventuras de um grupo de adolescentes fãs dos Beatles nos anos 1960, foi co-escrito por Zemeckis e Bob Gale e produzido por Spielberg, que pouco antes tinha comprado deles o roteiro de *1941 – Uma guerra muito louca* (1941, Steven Spielberg, 1979). O trio ainda faria *Carros usados* (*Used Cars*), em 1980. No entanto, nenhum dos filmes fez o sucesso esperado. A carreira de Zemeckis só deslancharia em 1984, longe de seus ex-companheiros, com o lançamento de *Tudo por uma esmeralda* (*Romancing the Stone*), a mais bem-sucedida “imitação”<sup>7</sup> de *Os caçadores da arca perdida* (*Raiders of the Lost Arc*, 1981), dirigido por Spielberg com base em uma ideia original de George Lucas.

Em 1984, Spielberg estava em busca de talentos para sua empresa Amblin Entertainment, que ficara biliardária depois do sucesso de *ET – O extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982). Para expandir seus negócios, buscou justamente diretores apontados como seus “imitadores”, entre eles Zemeckis, que lhe propôs um roteiro no qual ele e Bob Gale vinham trabalhando há anos: *De volta para o futuro*. No mesmo período, a Amblin Entertainment produzia longas de outros diretores: *Gremlins* (Joe Dante, 1984); *Os Goonies* (*Goonies*, Richard Donner, 1985); *O enigma da pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*, Barry Levinson, 1985). Com exceção do último, todos foram sucessos, mas nenhum chegou perto da conquista de Zemeckis e Gale: o filme custou 22 milhões de dólares e arrecadou, na época, 208,2

<sup>7</sup>*Tudo por uma esmeralda*, estrelado por Michael Douglas, arrecadou cerca de 80 milhões de dólares nas bilheterias dos EUA, quase 1/3 da arrecadação de *Os caçadores da arca perdida*.

milhões de dólares no mercado doméstico<sup>8</sup>. A franquia completa arrecadou mais de um bilhão de dólares no mundo todo – e isso considerada apenas a bilheteria, cuja lucratividade deve ser somada ao *home video* e às dezenas de produtos licenciados como desenhos animados, discos (do single *Power of Love*, da banda Huey Lewis and the News, indicada ao Oscar de Melhor Canção em 1985) e outros produtos.

Além de seguir a trilha aberta por Spielberg, *De volta para o futuro* tinha muito mais em comum com outros filmes da Amblin Entertainment: a busca do público infanto-juvenil por meio da comédia adolescente; o destaque aos temas de fantasia; a presença dos personagens inventores (de traquitanas a máquinas do tempo); a referência aos filmes B dos anos 1950; o protagonismo de adolescentes do sexo masculino. E, ainda que houvesse certa variação no espectro ideológico (com uma postura mais crítica em *Gremlins* e *Os Goonies*, por exemplo), essas obras tinham muito a ver com o cinema que se consagrou na década de 1980. Como destaca Cousins (2013), os filmes campeões mundiais de bilheterias nos anos 1980 eram todos, com exceção de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), “sobre fantasia e aventura, a diversão de voltar à infância ou a descarga de adrenalina do poder masculino” (COUSINS, 2013, p. 390). Tal cinema foi discutido pelo crítico Robin Wood (2003, p. 144 - 166), que apontou nele algumas características, entre as quais quatro que nos interessam aqui: (1) o desejo de voltar à infância; (2) os efeitos especiais extravagantes; (3) a manutenção das fórmulas e temas com os quais os espectadores estavam familiarizados; (4) a restauração da figura paterna.

Nos filmes citados de Dante, Donner e Levinson, mas principalmente em *De volta para o futuro*, localizamos com facilidade essas características apontadas por Cousins e também Wood (2003). A primeira, que se refere à infantilização dos personagens, ganha nesse filme um dispositivo curioso, pois permite ao personagem Marty McFly – um adolescente que tem como grandes aspirações na vida apenas tocar guitarra na festa da escola e pegar o carro dos pais emprestado para namorar – reconhecer-se na adolescência dos próprios pais. Ao voltar acidentalmente a 1955, usando a máquina do tempo feita por um “cientista louco” que se comporta como um garoto (professor Emmet “Doc” Brown, interpretado por Christopher Lloyd), o jovem acaba ficando amigo do próprio pai, o adolescente fracote George McFly (Crispin Glover), que sofre *bullying* do valentão Biff (Thomas Wilson). Ao mesmo tempo, Marty cai nas “garras” da mãe, Lorraine Banes (Lea Thompson), uma moça irresponsável e paqueradora. Diante do quadro com que se depara, e sob o risco de

<sup>8</sup>Atualizado por BLOCK e WILSON em 2005, chega-se a um valor de 39,9 milhões de dólares o custo de produção e de 374,7 milhões de dólares a arrecadação doméstica nas bilheterias.

anular sua própria existência caso estrague o relacionamento dos pais, Marty não apenas reúne o casal, mas procura colocar a dupla “nos eixos” de um futuro mais feliz, incentivando George a enfrentar Biff, e Lorraine a ver em George um parceiro admirável e mais capaz de satisfazê-la. Ao mesmo tempo, nessa divertida comunhão de gerações, um adolescente dos anos 1980, de posse de informações supostamente “privilegiadas” do futuro, reforça valores de virilidade e monogamia que estavam começando a ser colocados em xeque pelos jovens de 1955.

Esse discurso conservador vem, é claro, acompanhado de efeitos especiais espetaculares – combinação que logo se tornaria a marca registrada de Zemeckis em sucessos como *Forrest Gump* – *O contador de histórias* (*Forrest Gump*, 1994), *Contato* (*Contact*, 1997), *Revelação* (*What Lies Beneath*, 2000), *O naufrago* (*Cast Away*, 2000), *A travessia* (*The Walk*, 2015) e outros. Nos filmes de Zemeckis, demonstrações do desenvolvimento técnico do cinema hollywoodiano aparecem integradas às narrativas de maneira a reforçar princípios e modos narrativos, estéticos e temáticos do cinema clássico. Num filme de ficção científica como *De volta para o futuro*, essa habilidade do diretor está revelada nos efeitos extravagantes das viagens no tempo feitas por um DeLorean (carro americano cuja montadora falira um ano antes, em 1984, pela concorrência com os carros japoneses) acelerado à velocidade da luz. Ainda a esse respeito, nota-se a preocupação dos realizadores de não marcarem demais o aspecto de *sci-fi* do filme, entrelaçando-o principalmente com o gênero da comédia adolescente e com cenas musicais, garantindo, com isso, um público mais amplo e variado, nos moldes também descritos por Wood (2003).

Mas é na restauração da autoridade paterna (fundamental para a compreensão, por exemplo, dos arcos narrativos de séries como *Guerra nas estrelas* e *Indiana Jones*) que se encontra, talvez, a questão mais importante de *De volta para o futuro*. Pois o jovem Marty, ao reencontrar o pai adolescente, trata de “ensiná-lo” não a libertar-se de valores familiares e masculinos aprisionadores nos anos 1950, mas a reafirmá-los para, com isso, garantir aos filhos uma adolescência mais segura, feliz e economicamente confortável, trinta anos depois.

Como observam Christopher Justice (2010) e Elizabeth McCarthy (2010), o longa de 1985 talvez seja um dos exemplos mais acabados de não-rebelia adolescente já feitos. Jogou, de certo modo, uma pá de cal sobre os princípios daqueles que haviam inaugurado a Nova Hollywood nos anos 1960, que traziam, em filmes como *Bonnie e Clyde* – *Uma rajada de balas* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967) e *Sem destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), o questionamento da autoridade e a afirmação de novos arranjos identitários, sexuais e familiares. Essa fixação em certa



## Veludo azul e a suspeição do passado

A busca por certo *estranhamento* da realidade é uma marca dos trabalhos de Lynch. Nascido em 1946, na cidade de Missoula, Montana, EUA, ele passou boa parte de sua infância viajando pelo interior do país com a família. Lynch formou-se em artes plásticas na Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA), em 1967, e só então realizou seu primeiro filme, o sombrio curta-metragem experimental de animação *Six Men Getting Sick*. Um ano depois, dirigiu *The Alphabet*, curta-metragem baseado em um pesadelo da sobrinha de sua esposa que mesclava animação e *live action*. Com esses dois filmes no currículo, conseguiu uma bolsa de estudos no American Film Institute (AFI), onde realizou o premiado curta-metragem *The Grandmo-*

*ther* (1970), que também alternava *live-action* com animação, e que o credenciou ao Centro de Estudos Avançados de Cinema de Los Angeles, ligado ao AFI. À época, recebeu 20 mil dólares para a realização de seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead* (1977), um retrato de horror em preto-e-branco da angústia existencial e do temor da paternidade, notadamente inspirado pelas vanguardas dos anos 1920, em particular pelo surrealismo e pelo expressionismo. O filme, cuja produção se iniciou em 1972, levou cinco anos para ser concluído e fez sucesso no circuito alternativo, o que levou Lynch a ser convidado pelo produtor Mel Brooks para dirigir *O homem elefante* (*The Elephant Man*, 1980), baseado na história real de um cidadão inglês do século XIX que sofria de uma doença causadora de deformações por todo o corpo. *O homem elefante* foi indicado a oito categorias do Oscar em 1981, mas não ganhou em nenhuma.

Depois, Lynch adaptou *Duna*, em 1984, em sua única superprodução, que custou 52 milhões de dólares (orçamento altíssimo para a época) e se tornou o grande fiasco da carreira do diretor. O principal motivo para isso apontado, inclusive pelo cineasta, foi a constante interferência de Dino De Laurentis, por meio de sua filha Raffaella, produtora do filme, durante a realização e a finalização da obra. Lynch havia assinado um contrato em que abria mão do controle sobre o produto final<sup>9</sup>. A volta por cima aconteceu dois anos depois, com *Veludo azul*, que conseguiu pagar seus próprios custos e se tornou um grande sucesso de crítica, alavancando a carreira do diretor.

O enredo do filme tem início com um homem que, enquanto rega seu jardim, sofre um derrame. Seu filho Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) vai visitá-lo no hospital e decide ficar na pequena cidade de Lumberton, assumindo a loja de ferragens do pai. No caminho entre o hospital e a loja, o jovem encontra, num terreno baldio, uma orelha humana em fase de decomposição, repleta de formigas. Jeffrey leva a orelha para o detetive John Williams (George Dickerson), seu antigo vizinho. Ao rever Sandy (Laura Dern), filha de Williams, interessa-se pela moça – e mais ainda pelas informações que ela pode dar sobre seu achado. Jeffrey, com a ajuda de Sandy, resolve investigar o caso por conta própria e acaba indo parar no apartamento da cantora Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). Descoberto por ela em seu apartamento, Jeffrey é ameaçado com uma faca, para logo depois receber carícias orais da mulher. Com a chegada de Frank Booth (Dennis Hopper) no lugar, Dorothy esconde Jeffrey novamente dentro do armário e ele acaba presenciando uma cena de sexo violenta entre os dois. Gostando de Sandy, mas também atraído pela volúpia

---

<sup>9</sup>Isso, mais tarde, o levou a utilizar o famoso codinome Alan Smithee – usado pelos diretores americanos quando não querem assumir a autoria de um filme – como crédito de direção na versão exibida na televisão e a declarar que nunca mais iria dirigir filmes nos quais ele não tivesse controle da edição final.

de Dorothy, Jeffrey decide continuar investigando o caso e descobre que Frank é um traficante que sequestrou o marido – de quem foi arrancada a orelha vista no início do filme – e o filho de Dorothy, provavelmente para forçá-la a manter relações sexuais com ele. A história centra foco nas descobertas de Jeffrey e em seu envolvimento com as duas diferentes mulheres, até o clímax, em que ele e Frank acabam se confrontando brutalmente.

Ainda que a história se passe nos anos 1980, o ambiente da pequena cidade onde ocorre a ação remete também aos anos 1950, o que se torna perceptível por meio das escolhas das locações, dos cenários, dos figurinos e de muitos objetos de cena. Conforme observa Michael Atkinson (2002):

A utilização popularmente percebida da iconografia dos anos 1950 e 1980, além de colocar a ação do filme num vazio social (e pessoal, para Lynch), sugere haver entre as duas décadas uma certa similaridade, o que remete diretamente ao propalado interesse de Lynch na época pelo governo Reagan, também a seu modo um titã sociopolítico com um pé em cada década. (ATKINSON, 2002, p. 40)

Não à toa, Lumberton lembra muito uma outra famosa cidade fictícia do cinema norte-americano: a também pequena Bedford Falls, do filme *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946), de Frank Capra.<sup>10</sup> Foi justamente no contexto de desesperança do pós II Guerra Mundial, época do filme de Capra, que começou a ser cristalizada a idealização do trabalho e da comunidade, o que culminaria na importância do “homem médio” e na construção das ideias do “bom cidadão” e do *american way of life*, fundamentais para se entender tanto os anos 1950 como a posterior política da Era Reagan.

Charles Drazin é um dos autores que apontam certas similaridades entre *A felicidade não se compra* e *Veludo azul*, tanto em relação às cidades, ao afirmar que “A Lumberton de Lynch lembra outra pequena cidade chamada Bedford Falls” (DRAZIN, 2000, p. 82), como em relação aos protagonistas: “George Bailey. Jeffrey Beaumont. Na superfície, eles são muito parecidos. Ambos permanecem no lar para

---

<sup>10</sup>A *felicidade não se compra* conta a história de George Bailey (James Stewart) que, durante o Natal na cidade de Bedford Falls, planeja seu suicídio diante da bancarota, ocasionada pelo Sr. Potter (Lionel Barrymore), o homem mais rico e cruel da região. George é um homem de bom caráter, que assumiu o negócio da família após a morte de seu pai e ajudou muita gente. Preces feitas por membros dessa comunidade fazem Deus enviar um anjo, Clarence (Henry Travers), à região para ajudar George a rever sua vida, compreendendo seu valor e o que seria da sua cidade sem ele. O final feliz é garantido ao som de músicas natalinas e de uma comovente reunião da comunidade, que doa dinheiro para salvar a empresa de George. Em trabalho apresentado durante o XVIII Encontro SOCINE (UNIFOR, Fortaleza, 2014), “O ‘bom cidadão’ e o *American Way of Life* em filmes de Capra e Lynch”, Rogério Ferraraz e Paulo Roberto Cunha desenvolveram uma análise comparativa entre *A felicidade não se compra* e *Veludo azul*, atentando, entre outros pontos, para as representações de Bedford Falls e Lumberton respectivamente.

## Duas canções, duas visões de *Sandman*

Assim, pode-se afirmar que, para ambientar sua história, *Veludo azul*, da mesma forma que *De volta para o futuro*, traz certo olhar nostálgico por meio de elementos da direção de arte, dos figurinos, da paisagem sonora e imagética, entre outros. Mas as perspectivas são distintas nos dois filmes, e acabam por provocar sensações, reações e emoções diferentes. Essas perspectivas distintas podem ficar explícitas quando observamos a forma como canções dos anos 1950/começo dos 1960 são trabalhadas nas trilhas musicais de cada filme. Comentaremos aqui especificamente o uso de *Mr. Sandman*, em *De volta para o futuro*, canção composta por Pat Ballard em 1954, gravada pela primeira vez em maio daquele ano por Vaughn Monroe & His Orchestra e gravada mais tarde, naquele mesmo ano, pelo grupo feminino Chordettes (intérprete da versão que ouvimos no filme), e o uso de *In Dreams*, em *Veludo azul*, canção composta e gravada por Roy Orbison, lançada em fevereiro de 1963. Porém, as apropriações dessas canções feitas em cada filme são diferentes, ou até mesmo conflitantes.

Além de terem sido compostas e gravadas em épocas próximas, *Mr. Sandman* e *In Dreams* compartilham de um mesmo personagem em suas letras: o misterioso Sandman, ou o Homem da Areia. E é esse ponto que nos interessa aqui.

Na primeira canção, esse personagem aparece desde o próprio título:

*Mr. Sandman*

Mr. Sandman, bring me a dream  
(bung, bung, bung, bung)  
Make him the cutest that I've ever seen  
(bung, bung, bung, bung)  
Give him two lips like roses and clover

Mr. Sandman [male voice: “Yesss?”] bring us a dream  
Give him a pair of eyes with a “come-hither” gleam  
Give him a lonely heart like Pagliacci  
And lots of wavy hair like Liberace  
Mr. Sandman, someone to hold (someone to hold)  
Would be so peachy before we’re too old  
So please turn on your magic beam  
Mr. Sandman, bring us, please, please, please  
Mr. Sandman, bring us a dream.<sup>11</sup>

## *In Dreams*

In dreams I walk with you  
In dreams I talk to you  
In dreams you're mine all the time

2016 | v. 43 | nº 46 | significação | 169

We're together in dreams, in dreams

But just before the dawn  
I awake and find you gone  
I can't help it, I can't help it if I cry  
I remember that you said goodbye

Too bad it only seems  
It only happens in my dreams  
Only in dreams  
In beautiful dreams.<sup>12</sup>

Sandman, ou o Homem da Areia, tem origem em uma história infantil muito antiga, narrada para crianças que não querem dormir. Ele seria o responsável por soprar areia nos olhos delas para fazê-las fechar os olhos, adormecer e sonhar. A partir dessa história infantil, o escritor E. T. A. Hoffmann, um dos principais nomes do romantismo alemão, escreveu o conto de horror *O homem da areia*, publicado originalmente em 1816, conferindo a tal figura características aterrorizantes. Pouco mais de um século depois, em 1919, Sigmund Freud utilizaria esse conto para exemplificar o fenômeno psicológico a que chamaria de *Das Unheimliche*, ou *O Estranho*<sup>13</sup>, ligado ao medo causado por elementos conhecidos e familiares que adquirem aspectos sinistros.

Oscar Cesarotto (1996), comentando o texto de Freud, atenta para a questão da definição do termo. Diz Cesarotto que, se pelo lado do registro da teoria, “trata-se da designação do recorte conceitual da convergência do desejo e da angústia” (CESAROTTO, 1996, p. 113), por outro lado, a partir da etimologia do termo, “unheimlich é o antônimo de heimlich, que quer dizer ‘íntimo, secreto, familiar, doméstico’. Por contraste, significaria ‘desconhecido, estranho, não habitual’” (CESAROTTO, 1996, p. 113). Apesar de o vocábulo descrever uma série de emoções que iriam do prazeroso ao desgostoso, numa mudança radical de enfoque, haveria, conforme Cesarotto, ao menos um denominador comum entre as várias possibilidades: “o efeito de estranheza que atinge as coisas conhecidas e familiares, tornando-as motivo de ansiedade” (CESAROTTO, 1996, p. 113).

<sup>12</sup>*Nos sonhos*: Um palhaço cheio de doces coloridos que eles chamam de Sandman/ Ponta dos pés para o meu quarto todas as noites/ Só para polvilhar pó mágico e sussurrar/ "Vá dormir, está tudo bem"/ Eu fecho os olhos E viajo para/ Dentro da noite mágica/ Eu digo baixinho/ Uma oração silenciosa/ Como fazem os sonhadores/ Então eu durmo para sonhar/ Meus sonhos com você/ Nos sonhos eu ando com você/ Nos sonhos que eu falo para você/ Nos sonhos você é minha/ Estamos juntos o tempo todo/ Nos sonhos/ Nos sonhos/ Mas, pouco antes do amanhecer/ Eu acordo e descubro que você se foi/ Eu não consigo evitar/ Não consigo evitar, se eu chorar/ Eu me lembro que você disse adeus/ Pena que todas essas coisas/ Só acontecem nos meus sonhos/ Só nos sonhos/ Em belos sonhos.

<sup>13</sup>Na última versão lançada no Brasil, a tradução passou a ser *Inquietante*. Neste artigo, porém, optamos por continuar utilizando a versão anterior, já consagrada.

Refletindo sobre esse efeito de estranheza, derivado de elementos familiares e conhecidos, que adquirem um caráter sinistro e, muitas vezes, assustador, Cesarotto alinha-se ao pensamento de Freud, que afirma:

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (FREUD, 1976, p. 277)

É justamente por meio do estudo do conto de Hoffmann que Freud vai observar algumas questões que servirão para definição do conceito d’O *Estranho*: a própria figura do Homem da Areia e o medo de ter os olhos arrancados por ele; a descoberta de que o Homem da Areia não era mais um espantalho de histórias infantis, mas provavelmente um amigo do pai do protagonista, um monstro horrível e assustadoramente real e familiar, que levava miséria e “perdição eterna” por onde passava; uma “boneca viva” e o efeito sinistro que ela também causava; a questão do duplo (*doppelgänger*); a incerteza intelectual em relação aos fatos narrados pelo protagonista; entre outras.

Nas letras das duas canções utilizadas nos filmes, porém, o Homem da Areia não tem o perfil aterrorizante do conto de Hoffman, ligando-se muito mais à história infantil original. Nos dois casos, há uma súplica por sonhos bons dos quais não se quer sair. No entanto, as apropriações das canções feitas em *De volta para o futuro* e *Veludo azul* mostram que, cada um à sua maneira, aproveitaram-se da carga de horror dada por Hoffmann a essa figura.

Em *De volta para o futuro*, a inserção de *Mr. Sandman* ocorre no momento em que o jovem Marty chega à sua “cidade de sonho” (Fig. 1), quase uma maquete ou cidade cenográfica, acentuando a possibilidade da realização do sonho americano (que irá de fato se concretizar para a família McFly) e da confirmação do “american way of life”. Afirma-se, assim, o triunfo da fantasia, típica de uma parte da produção hollywoodiana dos anos 1980. A canção, entoada em sua maior parte por vozes femininas, tem um andamento que sugere alegria e empolgação. No entanto, a reação do jovem Marty ao observar a aparência do centro de sua cidade, 30 anos antes, não é a de um sonho realizado, mas a de quem vive um pesadelo. Sentindo-se sozinho (como sugere a letra da canção) e comportando-se de modo confuso e chocado, ele

circula pela praça central em busca de algo que lhe seja familiar, sem encontrar – ainda que reconheça inúmeros aspectos da paisagem.



Figura 1: Frame de *De volta para o futuro* (00: 36: 15)

As coisas logo se complicam quando Marty assume acidentalmente (e edipianamente, como mostra GORDON, 2010) o lugar do pai, sofrendo um acidente exatamente no lugar onde este costumava observar o quarto da futura mãe de Marty. Para o desespero do jovem, ele passa a ser assediado constantemente por sua futura mãe, que se apaixona por ele. Aqui, o sonho alegre anunciado na canção *Mr. Sandman* se transforma em um pesadelo incestuoso do qual Marty tentará sair desesperadamente.<sup>14</sup>

Já na utilização de *In Dreams*, em *Veludo azul*, o sentido original da letra da canção de Roy Orbison (que pede por sonhos felizes e coloridos) é virado do avesso, com a canção servindo de inspiração para o violento Frank (que pode ser visto como o próprio Homem da Areia) e como fundo musical para o espancamento do jovem Jeffrey. Nesse filme, os aspectos edipianos são talvez menos esquemáticos do que em *De volta para o futuro*, mas não menos explícitos. Frank, ao chantagear Dorothy e sequestrar sua família, busca ocupar o lugar ao mesmo tempo de seu marido e de seu filho, obrigando-a a manter com ele violentas relações sexuais nas quais se comporta frequentemente como um bebê. Sobre Frank, o próprio Lynch observa, em entrevista para David Breskin, que “he’s either daddy or he’s baby” (BRESKIN,

<sup>14</sup>Cabe notar, a esse respeito, que o aspecto incestuoso da trama foi observado com extrema cautela pelo diretor. Sem conseguir inicialmente contratar o ator Michael J. Fox, Zemeckis filmou durante cinco semanas com o ator Eric Stoltz no papel principal, tendo que refazer tudo novamente com Fox, exatamente por não ter conseguido, na experiência com Stoltz, dar ao filme o tom próprio de comédia. Houve, portanto, um esforço financeiro significativo da equipe para garantir que uma provável tragédia ganhasse contornos felizes e suavizados.



1997, p. 71).<sup>15</sup> Ao mesmo tempo, Jeffrey, dividido entre o amor pela jovem Sandy e por Dorothy, testemunha a relação do tumultuado casal frequentemente como uma criança observando seus pais.

Essa relação com o mito de Édipo estava presente no conto de Hoffmann também. Em seu estudo sobre *O homem da areia*, Freud lembra que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças, conservado por muitas pessoas ainda na vida adulta. Nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. O estudo dos sonhos e dos mitos, conforme Freud, ensinou que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes o temor de ser castrado. Ele cita o autocegamento de Édipo como um exemplo de uma forma atenuada de castração. (FREUD, 1976: p. 289)

Há, porém, uma diferença curiosa entre o conto de Hoffmann e o filme de Lynch: se, em *O homem da areia*, o medo do protagonista era ter os olhos arrancados, em *Veludo azul*, o que Jeffrey encontra – e que, posteriormente, tornar-se-á também motivo de medo para ele – é uma orelha decepada. A mudança da parte do corpo não é aleatória e seu significado não está distante da interpretação freudiana. Além de manter o tema óbvio da castração, Lynch introduz uma questão que é fundamental, não só em seus filmes, mas no cinema em geral, chamando a atenção para a interação entre imagem – o olhar – e som – o escutar.

Apesar de o filme inteiro ser estruturado a partir dessa interação, há uma sequência em que fica mais evidente. Nela, o gangster Frank e seu bando levam Jeffrey e Dorothy para a casa de Ben (Dean Stockwell), um traficante amigo deles. Frank havia flagrado Jeffrey saindo do apartamento de Dorothy e não acreditou que ele fosse apenas um vizinho, conforme ela tentou persuadi-lo. A casa de Ben funcionava como o cativeiro de Donny, o filho da cantora sequestrado por Frank. Aqui, há toda uma construção irônica e surreal, que transita entre momentos de humor macabro e de horror. Começa com uma discussão banal sobre marcas de cerveja na entrada da casa, onde é possível ver escrito, num letreiro luminoso, “This Is It.”, e culmina com uma performance de Ben dublando uma canção, justamente *In Dreams*. Ele utiliza uma luminária como se fosse um microfone.

---

<sup>15</sup>Tradução: ou ele é papai ou é bebê.



Figura 2: Frame de *Veludo azul*. (01:21:00)

Além de funcionar como mais um elemento cenográfico de carregado simbolismo, com sentido deslocado – o que é feito para ajudar a visão das pessoas é usado ali para realçar a audição –, tal objeto serve para uma tarefa ambígua: ao mesmo tempo que joga luz sobre o rosto de Ben, evidenciando também sua ambiguidade sexual, acaba por desviar o olhar do espectador. No quadro imagético, para completar o jogo com a duplicidade e a ambiguidade, Frank está posicionado ao lado de Ben, mexendo a boca, como que soletrando a canção dublada por seu amigo/parceiro. Essa elaborada *mise-en-scène* ajuda a reforçar o estranhamento inquietante causado pelo filme de Lynch e pela forma como a canção *In Dreams* é utilizada.<sup>16</sup>

*We brought America back!*

“Nós trouxeamos a América de volta!” era um dos slogans da campanha de Ronald Reagan pela reeleição republicana em 1984 (NI FLAHIN, 2010, p. 6). Os filmes hollywoodianos desse período, fossem eles favoráveis ou críticos ao processo que ali se instalava, são documentos de uma época em que os valores da família e da prosperidade individual traziam de volta os modelos de sociedade, de Guerra Fria, de família, de política, de cinema e de cultura dos anos 1950 nos Estados Unidos. Tratava-se de “superar” ou questionar as crises, as conquistas, as descobertas, as derrotas, as mudanças e os questionamentos dos anos 1960 e 1970.

Em *De volta para o futuro*, a transformação se dava pela via mágica do desejo individual e da ciência voltada a fins militares, e não mais pela via dos ideais coletivos de transformação. Em *Veludo azul*, o processo se dava pela revelação do avesso

<sup>16</sup>Na sequência dessa cena, a mesma *In Dreams* será utilizada como fundo musical para o espancamento de Jeffrey por Frank, além de uma sugerida violência sexual sofrida pelo jovem.

desse processo, preso entre a repressão e a perversidade. Entre as gerações, nota-se uma busca por retomar e compreender o sonho americano anterior ao desemprego, à desigualdade, à AIDS, à violência urbana dos anos 1980 – problemas atribuídos pelo discurso conservador não ao capitalismo, mas aos movimentos sociais, à permissividade sexual e aos programas “liberais” do partido democrata.

Timothy Corrigan (1991), a partir das ideias de Fredric Jameson, observa que:

É possível, de fato, refinar ainda mais o lugar e apelo nostálgico de diferentes períodos e gerações para o espectador de cinema contemporâneo. Com distinções mais específicas, os anos cinqüenta, muitas vezes, aparecem como uma utopia perdida cuja inocência e coerência – *De volta para o futuro* (1985) – são ainda mais significativa (e exagerada) por causa de seu contraste implícito ou explícito com a Segunda Guerra Mundial, a ameaça de aniquilação nuclear, e o colapso horrível do humanismo tradicional em imagens do apocalipse – *De volta para o futuro II* (1989). (CORRIGAN, 1991, p. 35)<sup>17</sup>

De acordo com Nelson Brissac Peixoto e Maria Celeste Olalquiaga, num pequeno ensaio publicado em 1993, a perspectiva de alguns filmes de ficção científica daquela época seguia o seguinte princípio: “o futuro como passado, o novo como velho. Para a era sem porvir, só o passado tem futuro.” (PEIXOTO; OLALQUIAGA, 1993, p. 82). Haveria, segundo os autores:

[... um] paradoxo de que para obter alguma sensação de futuro, temos que roubá-la do passado, deslocando-nos aos anos em que se formulava a fantasia de como seria a nossa época. (...) nos 80 o fracasso desse sonho conduz a uma reapropriação nostálgica do momento em que o sonho foi enunciado. Filmes como *De volta para o futuro* e *Peggy Sue* [*Peggy Sue – Seu Passado a Espera*, Francis Ford Coppolla, 1986], onde os personagens retrocedem no tempo, ilustram o desejo de voltar ao momento da constituição da família – mesmo que seja para repeti-lo compulsivamente.” (PEIXOTO; OLALQUIAGA, 1993, p. 84-85)

Nessa lista de filmes, seria possível incluir outros longas-metragens que não trazem em seu enredo personagens viajando no tempo, mas apresentam essa reapropriação nostálgica como elemento central na diegese, como os neo-noirs *Corpos ardentes* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), *Blade Runner – O caçador de andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) e *Uma cilada para Roger Rabbit* (*Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1989).

<sup>17</sup>Tradução dos autores deste artigo. Vale ressaltar que esse trecho de Corrigan encontra-se no capítulo chamado “Olhando para o passado”, integrante da parte intitulada “A nostalgia da história” (ou “A nostalgia pela história”), em seu livro *A Cinema Without Walls: movies and culture after Vietnam* (1991).

Como vimos, a “nostalgia” dos anos 1950 pode se materializar de modos bem diferentes. Se em *De volta para o futuro* a viagem no tempo está claramente colocada, em *Veludo azul*, a história é contada como se passasse no mesmo ano em que o filme foi realizado, mas a ambientação imagética e sonora, mais especificamente a musical, remete à outra época, os anos 1950/60. Assim, neste caso, acontece um retorno ao passado sem nenhuma viagem no tempo, a partir de uma espécie de idealização nostálgica que parece *fake*, envolvida em uma atmosfera quase sempre sinistra, que acaba por causar angústia e inquietação. A forma com que o passado é inserido na diegese causa estranhamento, pois os elementos típicos daquele tempo são utilizados fora de seu contexto.

Ou seja, tanto *De volta para o futuro* como *Veludo azul* trazem um olhar nostálgico, mas a partir de perspectivas distintas sobre o passado que acabam por provocar sensações, reações e emoções diferentes, em alguns momentos até mesmo conflitantes, nesse processo de apropriação e presentificação de certos elementos, como ficou evidenciado, por exemplo, na análise da utilização de canções famosas da música norte-americana daquele período.

## Referências

ALPENDRE, S. *O mal-estar na sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: USP, 2014.

ARNOLD, G. *The afterlife of America's War in Vietnam: changing visions in politics and on screen*. NY: McFarland & Company, 2006.

ATKINSON, M. *Veludo azul*. RJ: Rocco, 2002.

BAHIANA, A. M. *A luz da lente: conversas com 12 cineastas contemporâneos*. SP: Globo, 1996.

BLOCK, A. B; WILSON, L. A. (Eds). *George Lucas's blockbusting: a decade-by-decade survey of timeless movies including untold secrets of their financial and cultural success*. NY: JAK Films; Harper Collins, 2010.

BRESKIN, D. *Inner Views: filmmakers in conversation*. NY: Da Capo Press, 1997.  
CANOVA, G. *Robert Zemeckis*. A cura de Gianni Canova. Veneza: Marsilio Editori, 2008.

CESAROTTO, O. *No olho do Outro: “O Homem da Areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. SP: Iluminuras, 1996.

COOK, D. A. *Lost Illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam (1970-1979)*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

CORRIGAN, T. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. Rutgers



ZIZEK, S. *Lacrimae rerum*: ensaios sobre cinema moderno. SP: Boitempo, 2009.

DE volta para o futuro (*Back to The Future*). Robert Zemeckis. EUA. 1985. Colotido. 35mm. 116 min.

VELUDO azul (*Blue Velvet*). David Lynch. EUA. 1986. Colorido. 35mm. 120 min.